

论中国现代短篇小说文体意识的生成与发展

李 丽

(北京大学 对外汉语教育学院, 北京 100871)

【摘要】“五四”以后,随着西方大量小说观念的引进,短篇小说的文体意识开始生成。胡适最早以下定义的方式表达了思考结果,提出了著名的“横截面”理论,此时期的短篇创作也缔造了前所未有的盛世景观,鲁迅的作品便是文体自觉的代表。随着理论与创作的不断成熟发展,过于欧化和激进的观念开始受到反思和质疑。自30年代始,开放自由、不拘一格的短篇小说观和创作便逐渐多样丰赡起来。

【关键词】短篇小说; 文体意识; 生成; 发展

【中图分类号】I206.6

【文献标识码】A

【文章编号】1000-3541(2012)04-0043-05

清末民初短篇小说的总体艺术水平虽说不高,但具有“现代”意味的短篇小说创作已经不乏其例。不过,由于缺少西方小说理论的滋养,此时期短篇小说的文体意识还没有生成。“五四”以后,随着西方文艺思潮和小说理论论著的大量涌入,短篇小说的文体意识开始生成、发展。由于短篇小说一直受到“五四”以来新文学家们的青睐,现代文学30年发展中的每一个时段,都有对短篇小说的文体特征进行专门性考察的理论文章,也有对短篇小说创作技法较为全面、系统的介绍性的文论乃至专著,至于有关短篇小说的评论、创作谈,以及一些只鳞片爪的理论见识,更是不胜枚举。

短篇小说是什么?这样的疑问在晚清已经出现,但是,由于能力所限,当时还没有人能够在理论上做出正面回答。“五四”时期随着西方大量小说观念的引进,新文学家们开始在理论上思考这一问题,胡适最早以下定义的方式表达了他的思考结果。在他看来,短篇小说不仅是对小说篇幅或字数的限定,它还有许多小说文体内涵上的要求。为此,胡适提出了著名的“横截面”理论。他说,“一人的生活,一国的历史,一个社会的变迁,都有一个‘纵剖面’和无数‘横截面’”,短篇小说就是要“用最经济的文学手段”去描写最“要紧的所在”^{[1] p. 37}。胡适的界说很快就被同时期其他小说理论家们采纳和转述。谢六逸在《小说作法》中说,长篇小说“描写人间生活的纵面”,而“短篇小说则写人生的横断面”^{[1] p. 198}。孙俟工也表示“假定人生底全体譬如一棵大树,干、根、叶、枝杈等譬如人生事实底全部,我们把树身截取一横断片,把它尽力地描写出来,并且从这横断片可以看出树底全

体,这就是短篇小说底结构。”^{[1] p. 339} 这些论述简直就是对胡适定义原封不动地照搬。其他如短篇小说“篇幅简短,只能够描写生活的片断”^{[1] p. 495},“短篇小说不是一篇缩短的长篇小说”,“短篇小说描写某事某人某物的最精警的一段”^{[1] pp. 108-109},这些观点无不源于胡适。即便是对海外文坛状况十分熟悉,20年代初期以文学批评著称的沈雁冰也同样主张“短篇小说的宗旨在截取一段人生来描写,而人生的全体因之以见。”^[2] 众多理论家不约而同地用如此相近、相似的表述来给短篇小说下定义,十分清晰、有力地说明,“横截面”论代表了“五四”新文学家们对于短篇小说的文体确认。

但是,如果细细品味这些定义就会发现,与其说它们是对短篇小说文体的表述,还不如说它们是对短篇小说应该怎样写的说明。换句话说,这些所谓的“定义”,其实并没有准确囊括出短篇小说作为一个独立的文体究竟是什么,这一文体应该有哪些特征,包括哪些内容,应该如何确立它在文学各类体裁中的位置,以及如何厘清它和中长篇小说的界限等等,只是点明了截取“横截面”的创作手法,而且这一被理论家推崇备至的手法也决非短篇小说所独有——中、长篇小说也可以描写“横截面”。对于一种文体,如果还没有弄明白它“是什么”,就急急忙忙地思考它该“怎么写”,这样的做法对于认清文体本身,其困难是可想而知的。因此,在没有成熟的文体意识为理论储备和指导的情况下,“五四”的短篇小说家们只能一边学习西方的短篇小说理论,一边在充满荆棘的创作之路上艰难跋涉。

当然,对于任何一种文体来说,掌握它该“怎么写”的种种手法,对于加深对文体本身的认知也是有帮助的。中国现代短篇小说就是通过对各种艺术手法的掌

【收稿日期】2012-05-09

握和操练,来逐渐明晰其自身的文体意识的。不过,“五四”时期尽管已经明确了短篇小说截取“横截面”的艺术手法,但想要将这一手法落实到具体的创作中去,却非易事。如何在创作中截取出恰切的断面,是不断困扰着短篇小说作家的难题。就最早提出“横截面”理论的胡适而言,他的短篇创作也没能给出答案。胡适曾于1908年9月和11月在《竞业旬报》上发表了两个短篇,《东洋车夫》和《苦学生》。《东洋车夫》向我们展示了一个东洋车夫盲目拍“西洋叫花子”的马屁,结果倒赔了车费的尴尬场面。《苦学生》则以不足五百字的篇幅简单描绘了两个面临失学的“苦学生”商量着募捐办学的片断。小说在写法上平铺直叙,内容也十分单薄,充其量只是场景的速写,并没有达到胡适后来所提倡的,描写“事实中最精彩的一段,或一方面,而能使人充分满意”的水准^[1] (p.37)。胡适的创作并非典范,不足借鉴,这是连他自己也意识到的。他在其短篇译作的自序中就说“我是极想提倡短篇小说的一人,可惜我不能创作,只能介绍几篇名著给后来的新文人作参考的资料,惭愧惭愧。”^[3] (p.2) 还需补充的是,《东洋车夫》在开头便是一段有关“媚外”的议论,并且以“列位且听我说一桩事实给大家听听”引出小说的主体部分,沾染了较为明显的传统说书体小说的色彩,有悖于胡适后来在提倡短篇小说时所表现出的与传统决绝的姿态。

与清末民初的翻译不同的是,“五四”译者开始有意识地译介西方文艺理论论著。当时中国小说界最有影响的西方论著要属林华一翻译的哈米顿(Clayton Hamilton)著《小说教程》(A Manual of the Art of Fiction)和汤澄波翻译的Bliss perry著《小说的研究》(A Study of prose Fiction)。这些论著都偏重于短篇小说创作技法的介绍,在为中国输入了全新的小说创作技法的同时,也催促了中国本土相关论著的问世。瞿世英的《小说的研究》、孙俚工的《小说作法讲义》、沈雁冰的《小说研究ABC》、郁达夫的《小说论》等大都是以这些论著为蓝本。就连自称中国最早的小说理论专著,1921年清华小说研究社出版的《短篇小说作法》,在开篇中也坦言:“这本书在中国是空前之作,所以体裁上议论上借镜于外国书的地方很多”^[1] (p.103)。不过,大量短篇小说创作技法之类的论著出现之后,作家们能否及时地吸收消化,并适时地运用于创作也是个问题,更何况技法也是不断推陈出新的。

可喜的是,虽然“五四”新文学家对短篇小说的探讨仅限于创作技巧层面,但他们毕竟已经意识到,短篇小说是与长篇小说一样具有独立文体内涵的文学体裁,短篇小说的独立地位既经确立,文体意识便得以渐渐生成,创作也很快呈现出一派欣欣向荣的景象,不同样式、不同风格的短篇小说层出不穷。尤其像鲁迅《狂人日记》这样“表现深切”、“格式特别”的小说,更显示出“五四”短篇小说创作的实绩。我们甚至可以说,“五四”小说创作几乎都是短篇的。创作数量上的绝对优势和质量上的厚实,是中国小说从“传统”彻底走向“现代”的标志。短篇小说在现代文学草创期所做的历史性

功绩实在不容抹杀。

那么,短篇小说为什么会在“五四”时期受到重视和推崇?清末民初短篇小说曾一度繁荣,却也远不如20年代的盛世景观,绝大多数小说家还是以创作长篇小说,尤其是章回体长篇为主。30年代以后,随着中、长篇小说的逐渐增多,短篇小说“独霸文坛”的现象更是没再出现过。20年代成就了短篇小说空前绝后的辉煌。也许有人会说,“五四”新文学家之所以愿意投入大部分的心血和汗水来浇灌“短篇小说”这株从异域移栽进来的奇葩,并为其正名,是因为它篇幅短小,恰如匕首和投枪,一击便能致敌于死命,或刺激那些麻木已久的魂灵。鲁迅的短篇小说创作是最完美的例证,他利用小说来“揭出病苦,引起疗救的注意”的名言也因此屡屡被人征引^[4] (p.512)。这当然是短篇小说在新文学发轫之初就受到重视的一个重要原因,但是,问题并不这样简单。1918年4月,周作人在北京大学演讲时说“新小说与旧小说的区别,思想果然重要,形式也甚重要。旧小说的不自由的形式,一定装不下新思想;正同旧诗旧词旧曲的形式,装不下诗的新思想一样。”^[5]在他看来,时代前进了,思想更新了,思想启蒙运动以来的新思想需要新形式来表达。但是,究竟什么样的小说形式才是最新的呢?胡适给出了答案“最近世界文学的趋势,都是由长趋短,由繁多趋简要”,“‘写情短诗’、‘独幕剧’、‘短篇小说’三项,代表世界文学最近的趋向”^[1] (p.45) 其他的小说理论家也认同道“在小说这一形式的进化过程中,可以看出近代文学的趋势。它是由复杂而简单,由深奥而浅显,由朦胧而明晓,由冗长而短链,长篇小说的转变为短篇小说,犹如荷马式的史诗转变为抒情短诗,莎士比亚式的悲剧转变为独幕剧的趋向一样”^[6]。“短篇小说,在近代文艺界是一种最流行的产品”^[1] (p.339)。可见,短篇小说是当时理论家心目中最新、最时髦的小说形式。

如果说清末民初知识界在对西方文化予以较大限度接纳的同时,还不同程度地持有传统文化的自尊心和自信心;30年代由于现代文学体制已经基本建立,作家们也都能以比较公允和持重的态度来对待中西文化,“五四”时期的新文学先驱们在这方面则显得有些偏激和绝对。“五四”是一个崇奉西方的时代,“五四”新文学先驱们也是激进的一代。他们一面“只手打孔家店”,一面号召国人学步西方。对于这些笃信进化论的先驱们来说,学步西方就意味着提高自身,西方的科学理性、民主思想等等一切文化精神,在他们看来都值得顶礼膜拜、全盘仿效。在小说领域,既然西方小说的发展趋向是短篇小说,那么它必然是最新颖、最时尚,也最先进的,中国的小说若想实现“现代化”的质变,就必须大力提倡短篇小说。而且所提倡的短篇必须是从创作理念到艺术技法都全盘纳入“欧洲的文学系统”的“世界化”的短篇^[7] (p.2)。由此可见,先驱们当年提倡短篇小说,并且大量介绍西方短篇小说理论,其着眼点并不是仅仅局限于发展现代短篇小说,而是放眼于整个新文学的发展方向。这种全局性的眼光恢弘而大气,但同时也因负载了太多与短篇小说无关的异质性因素,从而影响了这一

文体本身的发展。

二

“五四”虽说出现了许多对短篇小说文体进行探讨的理论文章和专著，短篇小说的文体意识也因此略显多彩，但总的来说，“横截面”的短篇小说观是最具代表性，也最受拥护的文体意识。尽管这一意识存在某些偏颇和浅陋处，但是，作为一种完全不同于传统小说观的异质性小说观，它毕竟对短篇小说，甚至整个中国小说的现代化、多元化发展，起到了极大的推动作用。正如刘半农在《我之文学改良观》中所说，中国旧小说中，文言小说无不以“某生、某处人”开场，白话小说无不从“某朝某府某村某员外”说起，而结局则不外夫妻团圆、妻妾荣封、白日升天等数种，鉴于此，吾辈不得不“打破此崇拜旧时文体之迷信。使文学的形式上速放一异彩也”^[8]。而“横截面”的短篇小说观无疑是对“旧时文体之迷信”最早、最有力的一击。再加上它在理论上对短篇小说的未来发展予以了明确的指导和规范，其历史意义更是不容抹杀。

“横截面”的短篇小说观在“五四”时期可谓风靡一时，即便到了30年代以后，许多理论家仍在对此津津乐道。不过，这一观念逐渐受到了人们不同程度的质疑和反思。杨振声在为自己的小说《玉君》作序时说，“《水浒》、《红楼》等长篇小说，都是偏于横面的写法”^{[1] p.371}；俞平伯也认为“《聊斋志异》有些不是很像短篇吗？”^{[9] p.28}就连茅盾这位曾在20年代极力推崇过“横截面”短篇小说观的论者，对此也产生了怀疑。他首先以“欧洲文学之祖”的《伊利亚特》和《奥德赛》作为考察对象，指出前者的故事所占的时间不过数日，而后者则写了10年内的事，“这不是宛然一则是纵剖面而又一则是横断面么？”此外，一部二十多万字的巨制《萨克逊劫后英雄略》“故事所占时间亦仅数日，且集中于一事，这和近代典型的短篇小说比较起来，又将得怎样的结论？”既然长篇巨制确实也可以是“横断面的东西”，描写横断面并非短篇小说的专利。那么，纵剖或是横断，就不能再作为区分长、短篇小说的要件。

鉴于短篇小说篇幅有限，胡适为短篇小说下定义时强调必须采纳“经济”的描写手段。这一论点也曾得到过许多论者的赞同，像“短篇小说是以着重的方法和至大的经济手段所构成的短篇叙事文”^[6]，“描写的最经济，最合于短篇小说的原则”^{[1] p.148}，“一篇作好的短篇小说，只要增添一字，便要全局大错”^{[1] p.110}，等等相近的表述在20年代层出不穷。不过，随着理论上的慢慢成熟，出现了一些不同甚至相反的意见。梁实秋就明确表示“艺术上的经济手段，在短篇里需要，在长篇里亦是需要的。”^{[9] p.259}沈从文更断然反对道“我也不觉得小说需要很‘经济’……在使用文字上，就容许数量上的浪费，也不必对于辞藻过分吝啬。”^{[10] p.493}

反思的矛头所及并不局限于短篇小说的定义，还指向“五四”新文学家们为短篇小说下定义时所持的激进的反传统态度。1927年郑伯奇在评论郁达夫的《寒灰

集》时说“我们接受西洋文明，实出于万不得已，实在是被压迫被征服的结果。”^{[1] p.470}话语中透露了辛酸与无奈。我们知道，自晚清“小说界革命”以来，小说家一致大力推崇欧美小说的利国利民，以比照中国小说的欺世愚民。“文学革命”之后，此种中西小说之间抑此扬彼的做法更是不断升级，传统小说更是从内容到形式都遭到了全盘否定。“中国小说没有一部好的，没有一部应该读的。”诸如此类的观点在当时非常流行。尽管吴宓曾明确表示反对“自新文化运动之起，乃提倡短篇小说，且标榜写实主义，而以俄国作者如乞可夫、郭尔克等奉为圭臬。于是所谓新文学界者，白话诗而外，殆为短篇小说所充满。虽间亦有佳作，然论其全体，殊无足取。且辗转仿效，流弊斯生。”他还从四个方面具体批判了短篇小说在理论和创作上存在的不足，并且针对传统短篇小说只写纵剖面的说法反驳道“纵写横写之小说，中西各皆有之。”^{[1] p.393}然而这一较为全面的反思并没有得到多少响应。

不过，到了30年代，人们开始对短篇小说“欧化”的倾向表示了不满，并对从前激进的态度进行了反思。俞平伯是较早，也较为系统地对“五四”小说创作及理论全面欧化的做法做出清算的一位。他说“现在创作小说的唯一靠山，就是模拟西洋，所谓‘欧化’。”但是，“中国文学受西洋的影响决不能没有限制”，因为“创作小说时，这座洋鬼子的靠山有时怕靠不住”。不过，他并没有因此走上反对欧化，完全依靠传统的另一个极端。他同样尖锐地指出了传统小说的不足“我们虽不敢菲薄古人之才力，但论成绩，恕我不客气说，实在有点不成东西。”既然“古人不大给面子”，我们只好改变方向，“另找路子”。但如今“方向的改变，实也有点矫枉过正”，“古人的滥调固不宜采用，但有许多色彩为中国小说的基本调子，不该完全抛弃。”这里充分显示了论者公允客观的反思态度。关于短篇小说，他也有自己的看法：

又如短篇小说在欧西诚为精品，而橘化为枳移地勿良，中国人不论在哪里都表示其缺乏组织性，所以，对于短篇小说，其鉴赏与创作都不甚容易。我自然赞成努力去移植，但以为非与固有的趣味，至少有部分的调和，则其移植为艰难。今之短篇作家，于此点似未尝成功也^[12]。

短篇小说“移植”中土原来并非易事。而且，各国的小说文体虽有共相，但除概念上的共相外，这种殊异可至无穷的差别相实在值得我们注意。

与俞平伯的反思相类似的在30年代以后还有很多，例如，施蛰存就同样认为，“文学革命”后短篇小说“与旧的传统完全脱离，而去过继给西洋的传统了”。虽说“西洋的形式被认为文学上的正格”，但“到底它们比章回体，话本体，传奇体甚至笔记体的小说能多给读者若干好处呢？”^{[9] pp.466-471}到了40年代，此类反思仍在继续。像认为“抄袭欧化的文体，对中国文学的发展有妨碍，弄得写出来的文章太不自然，不三不四”^{[13] p.87}；认为“唐宋传奇以至《聊斋志异》之类”的传统短篇小说尽管有头有尾，但都有“干脆，不啰嗦”等“优

点”^{[13] p. 196}；认为“一个艺术家该有溶和一切传统而别创新的心胸”，小说家需要具备“中国气派与中国精神”，需要具备“人们所喜闻乐见的风格”等观点纷纷涌现^{[13] p. 499}。这些观点在表述上各有差异，但它们的总倾向、总立场是一致的，那就是：传统不该是被人敌视和摒弃的对象，它与新文学并非势不两立，而是新文学继续发展所取之不尽、用之不竭的养分和资源。在此，我们不难想到鲁迅，想到他融贯中西、兼容并包的艺术胸怀，想到他在“五四”那样全民激进的大气候下所采用的冷静与成熟。

理论家们反思“横截面”短篇小说观的路径和结论虽说各有不同，但在有一点上却是相当一致的，那就是都不约而同地强调短篇小说的故事性。长篇小说由于篇幅较长，必然需要铺陈故事，因此，故事性作为长篇小说的题中应有之义。短篇小说篇幅短小，形式灵活，可以经由不同的文学手段变换成不同的文学样式，因此，在西方“横截面”短篇小说观的影响下，“五四”一代的小说理论家们极力推崇掐头去尾的“片断式”短篇小说，漠视、排斥有头有尾，故事性强的传统短篇小说样式。自上个世纪30年代起，许多小说理论家对此进行了反拨。邵洵美说，古今中外的短篇小说，无论是《一千零一夜》、《聊斋志异》，还是爱伦坡、莫泊桑、柴霍夫等人的作品之所以能够广为流传，“便是为了里面有的是故事”，如果“小说而没有故事那么跟无论什么论文有什么分别？”^{[9] pp. 103-105}梁实秋也表示“在小说里，故事是唯一的骨干，没有故事便没有小说。”^{[9] p. 257}沈从文对“在短短篇章中，能组织极其动人的情节”的佛经故事也表示了兴趣，并不无遗憾地指出“中国人会写‘小说’的仿佛已经有了很多人，但很少有人来写‘故事’。”^{[9] pp. 214-215}施蛰存还从读者接受的角度指出“无论把小说的效能说得如何天花乱坠，读者对于一篇小说的要求始终只是一个故事。”^{[9] p. 471}孙犁又从故事的社会功能性上补充道，“老百姓都知道小说故事能陶冶性情，砥砺志向，辨别善恶，改造社会的人情风俗”^{[13] pp. 414-415}。张爱玲也赞同地说“写小说应当是个故事，让故事自身去说明”，正是故事中所蕴涵的“新的启示，使那作品成为永生的”^{[14] p. 175}。这里对短篇小说故事性的看重与强调，表面上是对20年代已被否定的以故事为中心的旧小说观的认同和回归。然而，这绝不是简单的认同和回归，而是在经历了漫长的理论和实践探索后对故事的重新发现。

矫枉就怕过正。这里虽然充分肯定了30年代对“五四”短篇小说观的全面反思，却绝不是说它一无是处。“横截面”论有着无可争议的文学史地位与价值，这是毫无异议的，但当它成为统摄当时短篇小说创作的主导方法时，又窒息了短篇小说创作的多重可能。“人能创造各种观念，但往往又被自己创造的观念捆绑，伸不开手足。”^{[15] p. 383}一切事物都需要不断修缮、与时俱进，一切固定的东西也都需要打破，否则时间一长，就会成为发展的桎梏。30年代，一位“局外人”一语道出了“五四”以来中国现代短篇小说发展的误区“他们已丢掉

了旧的，却又被新的束缚着。读现在的新小说就觉得缺少一种旧小说中所常用而一般中国人日常生活所固有的幽默的感想，倒是被从西洋某种学派或则特别是从俄罗斯作家学来的不健全的自我解剖压迫着；中国旧小说中所固有的那种对于人性或是生命本身所发生的趣味，反而感觉不到！”^{[9] p. 206}当然，反思和质疑中也难免会出现不妥甚至错误处，尤其是那些反过来再对欧化进行全面抵触和排斥的观念和情绪需要我们注意，但有一点是可以肯定的，反思和质疑的行为本身，就是一种不满现状，要求进步的表征。

三

既然描写“横截面”并非短篇小说的专利，经济的笔法也非短篇小说独有，那么，短篇小说究竟是什么？短篇小说有哪些特质和独具的魅力？究竟该如何把握这一文体的内涵？面对这一连串追问，理论家们表达出了他们各自不同的思考。

胡适强调短篇小说应当“能使人充分满意”^{[1] p. 37}，这是较早从读者接受的角度来规范短篇小说的努力，不过他没能继续发挥下去，而且一句“能使人充分满意”的要求，也显得过于粗疏和宽泛。在此之后，理论家们从这一角度对短篇小说有了更进一步，也更为贴切的阐释。譬如，有论者认为：短篇小说“令读者产生之感想，则只有一种，不若长篇小说之杂而多。以其感想之有一种，故较长篇所产生者更为合而有力。”短篇小说在于“能产生一种单纯之感想也”^[16]；有的认为“短篇小说的原理，在能使读者得到一种情感，不论这种情感是同情，畏惧，快乐，忧愁，或激动”^{[9] p. 142}；有的认为，读短篇小说时，“读者的心，已握在作者的手中，不会受疲劳或中断而发生的外界的影响”，因此短篇小说具有“印象的强烈统一，构造的紧密”等特质^{[9] p. 217}；还有人认为，短篇小说“必须自始至终朝着一点走，全篇没有一处不是向着这一点走来，而到篇终能给一个单独的印象……必须把思想、事实、艺术、感情，完全打成一片，而后才能使人用几分钟的功夫得到一个事实、一个哲理、一个感情、一个美”^{[17] p. 158}；沈从文则从形而上的角度肯定了短篇小说给人的启发“读者从作品中接触了另外一种人生，从这种人生景象中有所启示，对‘生命’能作更深一层的理解。”^{[10] p. 493}

从读者接受的角度切入，是把捉短篇小说文体的一种有效方式。不过，从这一角度生成的文体意识，只是丰富、驳杂的短篇小说文体意识中的一种。短篇小说文体观中最自由开放和最具思想冲击力的，莫过于主张短篇小说与其他文体交融互渗的观点。早在20年代，这种自由开放的文体观已然出现。譬如，强调短篇小说的“诗的”气息，认为短篇小说“常有抒情诗的元素在内”，好的短篇“应当是用诗浸透了的散文”^{[1] p. 245}；强调短篇小说要向戏剧做多方面的借鉴，“因为戏剧与短篇小说很有连带的关系”，并把短篇小说喻为“袖珍的剧场”、“口袋里的舞台”^{[1] p. 127}；以及将短篇小说与童话视为同类，认为“童话是一种特别的文学形式——短篇

小说。”^[18]赵景深更是明确表示“短篇小说实在是各种文章很巧妙而复杂的组合”，“短篇小说=抒情文+叙事文+写景文”^[19]，周作人为了强调短篇小说的抒情功能，还提出了“抒情诗的小说”的概念^[20]。这些理论论述看似“散漫”、“无边际”，但“散漫”即自由、勃发，“无边际”预示着发展的无限可能。

然而，此时绝大多数小说家和理论家都服膺于“横截面”短篇小说观，即便有人跃跃欲试地要把自由开放的文体观念运用到创作实践中去，也很难冲决“横截面”观念的束缚。而且以写散文、诗歌、戏剧的方式来写短篇小说，使短篇小说汲取到多种文体的活力，从而极大地拓展自身的表现空间，也是一件相当复杂、困难的工作，远非中国现代短篇小说的初创者们所能胜任。这就难怪“五四”时期，除了鲁迅能把散文、诗歌等文体不着痕迹地嵌入短篇小说之中，创作出《狂人日记》、《伤逝》等佳作，别的作家终究力不能逮。

到了30年代，随着人们对短篇小说文体内涵有了更深层次的把握，开放自由的短篇小说观便在创作上有了越来越多的成功范例，林徽因的小说观念与创作就是成功的一例。林徽因也认同“横截面”短篇小说观，认为短篇小说应当描写最具表现力的生活“断面”，但这里的“断面”不再局限于胡适的规定，而是在功能上有了极大的开拓。林徽因说，大多数人在创作中只“写一段故事，或以一两个人物为中心，或以某地方一桩事发生的始末为主干，单纯地发展与结束”，是“误会了短篇的限制，把它的可能性看得过窄的缘故”，短篇小说不但可以，而且需要表现“生活大胆的断面”^[21]（p.38）。她的《九十九度中》就是“生活大胆的断面”的成功展现。

“五四”时期作家和理论家常常给短篇小说下定义，他们似乎都习惯用这种方式来表达对于短篇小说文体一己的见解。定义便于人们尽快了解文体的大致特征，从而规范和指导文体的发展，但也往往容易作茧自缚。在开放自由的文体意识的影响下，理论家开始不满于泛泛地给短篇小说下定义，如张舍我在肯定胡适大力引荐西方短篇小说的历史功绩的同时，就对他给短篇小说下定义的做法相当不满“‘短篇小说’之所以为‘短篇小说’，犹未能执一而定也。欲为之立定义，非失之太严，即失之过宽，皆非也。”^[16]不过，这种不满在“五四”时期还属凤毛麟角，直至30年代以后才蔚为风潮。老舍说“有许多人想给短篇小说下个定义，自然，给艺术品下定义是不容易圆满的”，“长篇小说既没有什么定义”，“那么，单给短篇下个定义也不甚妥当。”^[17]（p.157）沈从文在《短篇小说》一文的开头指出，这里讨论的短篇小说“不仅和习惯中的学术庄严标准不相称，恐怕也和前不久确定的学术平凡标准不相称。世界上专家或权威，在另外一时对于短篇小说规定的‘定义’、‘原则’、‘作法’，和文学批评家所提出的主张说明，到此都暂时失去了意义。”^[10]（p.492）汪曾祺也曾经表示“标准的短篇小说不是

理想的短篇小说’，‘不能令我们满意。’因为‘我们那种旧小说，那种标准的短篇小说，必然将是个历史上的东西。许多本来可以写在小说里的东西老早老早就有另外方式代替了去。’所以，‘我们宁可一个短篇小说像诗，像散文，像戏，什么也不像也行，可是不愿意它太像个小说，那只有注定它的死灭。’”^[13]（p.433,439）对定义的不满说明，人们已经认识到短篇小说是一种自由、活泼，具有无限可能性的文体，任何一种定义都是对短篇小说活力的扼杀，究竟什么是短篇小说，需要作家和理论家在大胆、新奇甚至诡异的尝试中逐渐体认和捕捉。可喜的是，有些作家在自己出色的创作实践中，逐步触摸到了短篇小说文体的内质，并以此种体认反过来指导创作实践，短篇小说文体便在此良好的互动中真正自觉起来。

[参 考 文 献]

- [1] 严家炎主编. 二十世纪中国小说理论资料(第2卷) [C]. 北京: 北京大学出版社, 1997.
- [2] 沈雁冰. 自然主义与中国现代小说[J]. 小说月报(第13卷7期), 1922(7).
- [3] 胡适. 胡适译短篇小说·译者自序[M]. 长沙: 岳麓书社, 1987.
- [4] 鲁迅. 我怎么做起小说来. 鲁迅全集(第4卷) [M]. 北京: 人民文学出版社, 1981.
- [5] 周作人. 日本近三十年小说之发达[J]. 新青年(第5卷1号), 1918(7).
- [6] 史晚青. 短篇小说的制作方法[J]. 读书月刊(第1卷3、4期), 1931(1).
- [7] 郁达夫. 小说论. 郁达夫文集(第5卷) [M]. 广州: 花城出版社, 1982.
- [8] 刘半农. 我之文学改良观[J]. 新青年(第3卷3号), 1917(5).
- [9] 严家炎主编. 二十世纪中国小说理论资料(第3卷) [C]. 北京: 北京大学出版社, 1997.
- [10] 沈从文. 沈从文全集(第16卷) [M]. 太原: 北岳文艺出版社, 2002.
- [11] 胡适、钱玄同. 通信: 论小说及白话韵文[J]. 新青年(第4卷1号), 1918(1).
- [12] 俞平伯. 谈中国小说[J]. 小说月报(第19卷2号), 1928(2).
- [13] 严家炎主编. 二十世纪中国小说理论资料(第4卷) [C]. 北京: 北京大学出版社, 1997.
- [14] 张爱玲. 张爱玲文集(第4卷) [M]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992.
- [15] 雷达. 小说文体研究[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1988.
- [16] 张舍我. 短篇小说泛论[J]. 申报·自由谈, 1921(1).
- [17] 老舍. 老舍全集(第16卷) [M]. 北京: 人民文学出版社, 1999.
- [18] 顾均. 童话与短篇小说[J]. 文学周报(第6卷18期), 1928(5).
- [19] 赵景深. 研究文学的青年与古文[J]. 文学周报(第109期).
- [20] 周作人. 《晚间的来客》译后附记[J]. 新青年(第7卷5号), 1920(4).
- [21] 林徽因. 林徽因文集·文学卷[M]. 天津: 百花文艺出版社, 1999.

(作者系南京大学文学博士, 复旦大学文学博士后, 北京大学副教授)

[责任编辑 姜志军]